

أكاديمية الفنون
الفرقة الأكاديمية للمسرح

كاليجولا



هدايا ٢٠٠٣

الفنان / إسماعيل حسن

القاهرة



الفرقة الأكاديمية للمسرح

كاليجولا

تصميم الغلاف : د. عبد العليم
ماكيت وإشراف طباعى : أمال صفوت الألفى
مطابع هيئة الآثار المصرية

كاليجولا

تأليف :	البيير كامى
ترجمة :	رمسيس يونسان
الرؤية التشكيلية :	د. صبرى عبد العزيز
الموسيقى :	د. جهاد داوود
تصميم الباليه :	د. مايا سليم

إخراج .

سعد أردش

★ ★ ★

دار الأوبرا المصرية - المسرح الكبير ٤ ، ٥ ، ٦ ديسمبر ١٩٩١ الساعة ٨،٣٠ م .

قاعة سيد درويش - أكاديمية الفنون - الهرم ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ،

٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ،

٢٩ ، ديسمبر ١٩٩١م

٥ ، ٩ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ ،

٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ يناير ١٩٩٢م

- * كلمة وزير الثقافة
- * كلمة رئيس الأكاديمية
- * الأدوار حسب الظهور على المسرح
- * رؤية المخرج
- * رؤية مصمم الديكور
- * كاليجولا التاريخ
- * النسخ المتعددة للمسرحية
- * تعليق كامو على خطأ كاليجولا
- * كاليجولا في مرآة النقد
- * كاليجولا في المسرح المصري
- * كاليجولا في المسرح العربى
- * ثبت بمسرحيات كامو المترجمة إلى العربية
- * مراجع عن كامو باللغة العربية



كلمة وزير الثقافة

كان لابد لأكاديمية الفنون أن تسترد عافيتها ، وتأخذ طريقها للتطور والتحديث ، مستفيدة من منعطفات التجربة التي مرت بها منذ إنشائها ، وليس في نيتي أن أتعرض لرحلة هذه المؤسسة الهامة في حياتنا الفنية وفي وطننا العربي ، ذلك أن الأهم حاليا هو متابعة أحداثها العلمية والفنية ، خاصة بعد أن توفر لها كل ما يحقق انطلاقها ، من تشريعات تسمح بالمراجعة العامة الجريئة لمنظومتها التعليمية ، ودعم مادي لمواجهة مشروعاتها المختلفة وتحديث أدواتها ومنشأتها .

واسهام الأكاديمية عمليا في الحياة الفنية ، أمر نترقبه ونحث عليه باهتمام بالغ ، في إطار مجموعة القيم الفنية والجمالية ، وأيضا في ضوء امتلاك وضوح الوعي بالدور المنوط بها ، إيمانا بضرورة التوسع في القدرات للمبدعة الخلاقة من حولنا ، لتتحمل مسئوليتها وتشبع في حياتنا الأفكار والرؤى والصور والألوان والمشاعر النبيلة ، لتمتع لأبناء الوطن السعادة وتجدد فيهم الآمال .

فاروق حسنى



كلمة رئيس الأكاديمية

الفرقة الأكاديمية للمسرح ، حلم يتحقق فى إطار استكمال أكاديمية الفنون لبنيتها الأساسية .

وفكرة هذه الفرقة تقتزن بطبيعة العلاقة المبتغاة بين الأكاديمية كمؤسسة لتنشئة المبدعين ، وبين الحركة الفنية العملية ، إذ هناك من يرى أن القصاص بينهما محتوم ، بدعوى أن ليس كل ما نتعلمه بين جدران قاعات الدرس ، يمكن أن نحققه فى الحياة العملية ، ولأن الدراسة الأكاديمية يليقاعها المتأمل مرحلة منتهى ، يبدأ بعدها إيقاع الوجود المعاش ، والذي يتجلى فيه بوضوح الطابع السلبي الخالص لمسافة الخلف بين النظرية والتطبيق .

وفى ضوء ذلك التصور يصبح القصاص وباء يؤكد الانعزال بين « ما نعرف » و « ما نعمل » ، وفى غياب المعرفة قدتنقلب الحكمة أيضا ويحق قول شكسبير فى رائثته « روميو وجولييت » : « ليس هناك شئ طيب يساء استخدامه ويذهب به ، إلا انقلبت طبيعته فأصبح أداة للشر » .

وهكذا كان ينبغى تخطى هذا المفهوم الانعزالى ، إلى مفهوم الاندماج والتداخل ، بمعنى أن تتواجد الأكاديمية فى جهد مع ما يحيطها دفعا للتطوير وتحديا للترهل الفنى فى مجالات تخصصها ، وأيضا لتوسيع دائرة التآزر مع قيم التيارات الفنية الإيجابية عن طريق التنوع فى الإنتاج الفنى ، وأيضا عن طريق أطراف جديدة من مواهب أبناء الأكاديمية الذين نعدم علميا ، وندفع بهم تحت مظلة فرق الأكاديمية المختلفة لإثراء اللطاقات الفنية التى تتحمل مسئوليتها وحماية لشبابنا المبدعين من الإهدار .

تلك رؤية ... استشراف ... تطلع ... وهى أيضا تجربة ... ولكل تجربة حدان هما : إيقاع استجابة وإيقاع التعثر ، وإننا نسأل الله تعالى التوفيق .

أ.د/ فوزى فهمى أحمد



يجسد الشخصيات حسب الظهور على المسرح

الشريف الاول	:	على فوزى
الشريف الهرم	:	جمال شبل
الشريف الثانى	:	سيد الشرويدى
هليكون	:	كمال ابو ريه
شجريا	:	خليل مرسى
سبيبون	:	محمود البنا
كاليجولا	:	نور الشريف
سيزونيا	:	الهام شاهين
رئيس النيران	:	عثمان الحماصى
موسيسوس	:	على حمدي
الشريف الثالث	:	جميل عزيز
ميريا	:	احمد حلاوة
الحراس والشعراء	:	خالد جمال — محمد الشفتين
		اسامه فوزى — محمد عبد الله
		أشرف عبد الحميد — مسعد م

مخرج منفذ

ماهر لبيب أشرف النعمانى

دراما تودج

مصطفى عبد الحميد

المنتج المنفذ	:	احمد الشافعى
مدير الانتاج	:	ابراهيم المشنب

* * *

الإدارة الفنية للعرض

الشريبنى يونس	محمد حسن
مصطفى سليم	سعيد عبد العزيز

كاليجولا رؤية المخرج

« هكذا لخص البير كامى مسرحيته « كاليجولا »

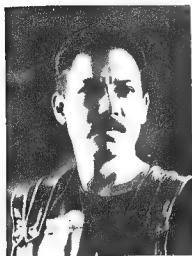
كاليجولا حاكم هادئ الطبع نسيباً ، يدرك على أثر موت دروزيلا ، أخته وعشيقته ، أن العالم كما يسير غير مقنع . ومنذ تلك اللحظة تعذبه فكرة المستحيل ، ويسممه الإحساس بالقرف وبالفزع ، فيبدأ ممارسة حريقه عن طريق الجريمة ، والتحدى المنظم لكل القيم .. إنه يأخذ كل المحيطين به بكلمتهم ، ويجبرهم على المنطق ، ويسطح كل ما حوله بسطوة رفضه ، ويجنون التخريب الذى يبرره شبقه للحياة . ولكن إذا كانت الحقيقة بالنسبة له هى إنكار الآلهة ، فإن خطاه الأكبر هو إنكار البشر . إن من المستحيل أن نحطم كل شئ دون أن نحطم أنفسنا : لهذا فإن كاليجولا يفرغ العالم الذى يحيط به ، ثم — ملخصاً لمنطقه — يبالغ فى حب أولئك الذين سينتهون إلى قتله . ولما كان كاليجولا قد فقد الثقة فى الإنسان لشدة ثقته فى نفسه ، فإنه يستسلم للموت ، لأنه فهم أن أحدا لا يستطيع أن يتخذ نفسه بنفسه ، وإنما لا نستطيع أن نكون أحراراً إلا إذا كنا ضد الآخرين . ولكنه مع ذلك أنتد من عالم التفاهة بعض الأرواح : من بينها على الأخص صديقه « سيبين » ، ووجهه هو شخصياً » .

هذا ما قرأته فى موسوعة العروض الفنية تحت صوت « كامى » بعد أن انتهيت من إخراج كاليجولا ، وتحمل مسئولية إبداعها كل ليلة هذا الجيش العظيم من الفنانين والفننيين ، من طلاب وخريجي وأعضاء هيئات التدريس بالأكاديمية ولعلنى لا أكون مبالغاً إن قلت أنني وزملائي الفنانين قد تحركنا تلقائياً فى إطار هذه الرؤية التى صاغها « البير كامى » فى وضوح وبلاغة .

كاليجولا .. هل هو امبراطور ؟ هل هو مصلح اجتماعى ؟ هل هو إنسان عدى ياش من إمكانية الإصلاح ، ولهذا فقد اختار الحل التدميرى الكامل لكل شئ ، حتى هو نفسه .. ؟

لعل الإجابة تبدو واضحة فى « الطاعون » رائعة كامى الروائية التى أعاد كتابتها فى شكلها الدرامى تحت عنوان « حالة طوارئ » ، ذلك أن هناك مستوى من الانحراف والتردى لا يعالجه إلا « الطاعون » .

سعد أردش



كمال ابو ريه
هليكون



جمال شبل
الشريف الهرم



علي فوزي
الشريف الأول

نور الشريف كاليجولا





عثمان الحمامي
رئيس الديوان



محمود البنا
سبب



خليل مرسي
شعرا

الهام شاهين سيزونيا





أحمد حلاوة
ميريا



جميل عزيز
الشريف الثالث



علي حمدي
موسسوس





كاليجولا

الرؤية التشكيلية

« كاليجولا » رؤية للماضى بعين الحاضر ، وتعرض مشاكل الديكتاتورية كطاعون في حياة الشعوب وتكشف ما تنطوى عليها من موت وتناقض ، وتؤكد على أن نظام القطيع هو الذى يخلق الديكتاتورية ويجعلها تعيش .

وقد حاولت أن أؤكد القضية المطروحة من خلال المناخ المحيط بكاليجولا والتعبير عن عالمه الداخلى .. الموت ، الحب ، المستحيل .. الخ ، من خلال ذلك التوتر والتناقض بين عالم كاليجولا والمجتمع .

فقد استخدمت خامة حبال الليف للتشكيل فى الفراغ المسرحى بملمسها الخشن ولونها الباهت محاولا إعادة اكتشاف علاقات تشكيلية داخل الفراغ المسرحى ، لقد اخترت المنهج التجريدى ، اعتمادا على منطق المسرح مسرحا ، واستلهمت فكرة « الطلوجة » الواسعة وما تحتويه من خطوط وثنيات عند التقافها على الجسم وهى عبارة خارجية من عناصر الزرى الرومانى . ونرى الملابس بألوانها ذات مسحة رومانية مؤكدة فى المقدمة كشكل وستار المنظر الخلفى فى المؤخرة كأرضية بهدف إيجاد حالة جدلية مستمرة بين الشكل والأرضية .

إن الهدف الأساسى للتصميم فى هذا العرض هو البحث عن الجوهر الديناميكى للتشكيل فى الفراغ المسرحى وليس البحث فى الشكل الظاهرى للطرز الرومانى .

إن هذه التجربة من وجهة نظرى ربما تتيح وسائل جديدة فى تشكيل الفراغ المسرحى من خلال عملية جدلية بين المبدع وخامات التشكيل وإمكاناتها والمضموين المطروح ، والاعتماد على توظيف خامة القماش كتشكيل فى الفراغ من خلال حركة الممثل مع الضوء الساقط عليها فى عملية لإيجاد الحالة المسرحية وإعطاء مجالات متعددة للرؤية من زوايا مختلفة كعمل نحى وتحطيم الجمود بإعادة توزيع الظلال ومساحات الضوء بشكل متجدد خلال العرض .

هذه الرؤية التشكيلية تحرر المسرح من أسر المناظر التاريخية ، فبالإيحاءات التى تتولد من تزاوج الإضاءة الملونة والكتل والأسطح تؤدي إلى خلق المناخ الدرامى المناسب لتراجيدينيا الإنسان المعاصر .

د. صبرى عبد العزيز



الرؤية التشكيلية د. سميرى عبد العزيز



كاليجولا

التاريخ

ولد كايوس قيصر اغسطس جرمانيكس ، الملقب بكاليجولا عام ١٢ م ، وأصبح امبراطورا لروما وهو في الخامسة والعشرين من عمره ، وتم اغتياله بعد ذلك بأربع سنوات على يد رجل يدعى كاسيوس شريا . وفي كتاب « حياة القياصرة » يعطى سوطونيوس تفاصيل مسهبة عن جنون كاليجولا ووحشيته ، وقد استمد كامى من هذا الكتاب معلومات عن صبا الامبراطور ، والتبدل الذى حول الحاكم اللين المحسن إلى طاغية شرير فاتك ، وهو تبدل أحدثه « كما يقول سوطونيوس ، لاكمى » المرض ، كما استمد بضعة من آراء كاليجولا الجنونية وفكرة القوة التى مكنته من تحقيقها ، وبعض أقواله ، ومقتله على يد شيريا — وتقول جريدة « الفيجارو » الصادرة فى ٢٥ سبتمبر ١٩٤٥ على لسانه أنه لم يخترع أى شئ ، ولم يصف أى شئ ، بل تقبل وصف سوطونيوس لكاليجولا .

غير أن تفسير كامى للشخصية نفسها تفسير حديث خاص بكامى



النسخ المتعددة للمسرحية

هناك ثلاث نسخ رئيسية لمسرحية كاليجولا .

* نسخة ١٩٣٨ المخطوطة

* نسخة ١٩٤٥ الشائعة

« وهي التي قدمت في ١٩٤٥/١١/٢٦ على مسرح هيبرتو وأخرجها « بول اوتلي » واستمر عرضها لثمانى ليلة متواصلة . وقام بتمثيل كاليجولا .. جيرار فليب »

* نسخة ١٩٥٨ المعدلة

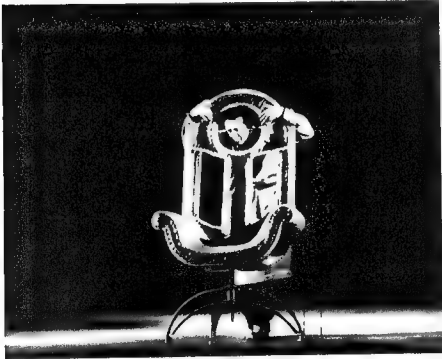
التي أخرجها سيدنى لومت في بروليواي ١٩٦٠

في نسخة ١٩٤٥ من المسرحية نجد أن سكيبيو هو أحد قتلة كاليجولا ، أما في نسخة ١٩٥٨ فإنه يغادر روما مجروح النفس ، عاجزا عن قتل صديقه ، وفي نسخة ١٩٥٨ أيضا وسع دور هليكون وعدل ، فهو يقتل قبيل مقتل الامبراطور في ختام المسرحية ، كما وضع كامو رسم شخصيته أكثر من قبل ، وأبان بأنه كان عبدا أعتقه كاليجولا ، بل وجعله يدافع عن الامبراطور كاليجولا ضد أعضاء المجلس حتى أنهم استجابوا لدفاعه .

تعليق كامى على خطأ كاليجولا

فى مذكرة أرفقها ببروجرام المسرحية حين عرضت على مسرح « هيبرتو »
١٩٤٥ يقول كامى :

« لا يمكن للإنسان أن يدمر كل شئ » دون أن يلحقه الدمار ، وهذا هو السبب
فى أن كاليجولا يعزل الناس من حوله ، وبعد ذلك وتمشيا مع منطقته ، يفعل ما هو
ضرورى لإمداد أولئك الذين ينفقون عليه آخر الأمر ، بالوسائل الكفيلة بذلك ، إن
قصة كاليجولا نوع من الانتحار الذى يتركز على تفكير ذهنى عال ، كما أن القصة
تصور أكثر الأخطاء التصاقا بالإنسانية ، وأكثرها اتساما بالسمة التراخيضية ، وأن
كاليجولا لا يخلص للإنسانية حتى يظل على إخلاصه لنفسه ، فهو يستسلم للموت بعد
أن تعلم أن الانسان لا يستطيع أن ينقذ نفسه بمفرده ، ولا يمكن للفرد أن يكون حرا
إذا ما صارع الإنسانية بيد أنه سينقذ على الأقل بعض الأرواح بما فيها روحه هو وروح
صديقه سكيبيو من سبات الاعتيادية العميق الذى يخلو من الأحلام » .



كاليجولا فى مرآة النقد

١ — جرمين برى :

« لب المسرحية يجب أن نبحث عنه فى علاقة كاليجولا بنفسه وبأولئك الذين هم من فصيلته : أصدقائه هاككون وسكيبو وشيريا ، ومعشوقته سيزونيا . هم وحدهم يشاركونه درامته الداخلية وسوف يهجرّونه ولحدا تلو الآخر إذ يتخطّاهم جميعا إلى أن لا يبقى ما يواجهه سوى وحشته الساحقة . مأساته الداخلية تشير إليها إيماءتان رمزيتان : فى نهاية الفصل الأول يمسح عن المرآة صورته الماضية ، وفى ختام المسرحية يكسر المرآة وما تعكسه من صورة لا تطاق ، وهكذا فإنه ، قبل اغتياله على أيدي رعاياه وأصدقائه السابقين ، يعترف بتحطيم ذاته ... إن كيان كاليجولا ليتزعزع ويفرغ من إنسانيته خطوة خطوة . وفى النهاية يواجه كاليجولا ، لبرهة وجيزة ، ما قد آل إليه : لا رجلا اسمى من البشر ، بل قشرة خاوية ، خائفة ، يائسة ، مهجورة : كاليجولا أو حالة اللاشيئية اللا إنسانية . « أنا لا شيء ... لا شيء ، كاليجولا ، لا شيء » .

ومستويات الدراما الثلاثة — يقظة النبلاء ، رفض أصدقاء كاليجولا له ، تحطيم كاليجولا لنفسه — تبلغ ذروتها فى الفصل الرابع عندما يدعو كاليجولا الشعراء إلى المسابقة : « الموضوع : حد الموت — الزمن ، دقيقة واحدة » .

فالمسرحية نفسها صرخة إنذار وصيحة وعى ، لما يراه كمامو فى خدرنا من مرض القلب والعقل الذى قد يؤدى بنا إلى بيع حقنا الإنسانى بالولادة مقابل وهم من أوامانا الذهبية نسميه بالطمأنينة ، فكمامو يتحدانا من خلال كاليجولا لكى نفكر ... إن المرء لن ينسى بسهولة كاليجولا وتجربته المرة ، ولا الثمن الذى يدفعه : « لم أسلك السبيل الصحيح . لم أنجز شيئا : لم تكن حريتى من النوع الصحيح » .

إن لهذه المسرحية ، بأوجهها الكثيرة مكانة عالية بين ما يقدمه المسرح المعاصر . فطريق التاريخ منذ أواخر عام ١٩٢٨ قد اتبع شكل الفعل الذى يقوم به كاليجولا هنا ، بحيث تجد أن لكلمات الامبراطور رئين البتوة « ما زلت حيا » .

جرمين برى

عن كتابها « كامي »

٢ - روبرت دولوبيه

« أسلوب هذه المسرحية حى ، والحوار فيها مقتضب ، تغلب الأجوبة وتتعارض فى صراع سريع . ويبدو أن الفلسفة هنا قد نسيت ، ومع ذلك فهى التى أثارت الحوار . إن « كاليجولا » هى « أسطورة سيزيف » متحركة ، إنها الإنسان العبثى الذى يحقق برنامجا . فهو قد أعطى امبراطورية الاكتشاف العبثى — إنه يقدم نقطة الانطلاق : تموت « دروسيللا » المرأة التى يحبها كاليجولا : « أنا أعلم أنه ليس ثمة ما يبقى ! » ويتمزق الحجاب » : « إن البشر يموتون وهم ليسوا سعداء » .

الحرر :

تنهار جميع القيم . يحوز كاليجولا على الحرية الكاملة ويقسم أن يمارسها : « اليوم وإلى الأبد ، ليس لحررتى بعد من حدود . »

ممارسة الحرية :

هى لحة المسرحية بالذات ، وهذا يشجع فى المسرحية طابع التوثب والخفة والمرح . وكاليجولا دراما (فإن الاكتشاف العبثى يهز هذا) ومهزلة تحطم الأصنام الخالدة ، فى وقت واحد .

المهزلة :

يتعرض أشرف الإمبراطورية الرومانية لالوان كثيرة من الإذلال ، فعليهم أن ينشئوا قصيدة شعرية ، أو يضحكوا ، أو يقدموا بعض المطايا لكاليجولا المنتكر فى شخصية فينوس ، أو أن يتنازلوا عن نسائهم .. الخ .. إنهم آلات مضحكة فرقاء . وأن كامى يبدو هنا مؤلفا هزليا .

الدراما :

يحرك كاليجولا هذه الخيوط لغاية فاجعة هى أن يفسد النظام القائم . لا نظام امبراطورية فحسب بل نظام الأخلاق السرمدية ، ومن ثم ، مجرى الطبيعة بالذات .

اذن فإن ممارسة الحرية ، فى نظر كاليجولا ، تعنى هدم العالم بالذات ، ولكن سلطته التى لا يمكن أن تمتد إلى هذا الحد ، تمارس على الرجال ، على الأقل : إن كاليجولا يقتل حتى التى يحبها .

إن كاليجولا يقتل رغبة منه في حياة حقيقية . إن الوضع البشرى عبث مادامت
« دروسيللا » قد ماتت ، ينبغي إذن أن نلتصق في مكان آخر إرواء عطشنا ، ينبغي أن
ننتصر على المحال . وعلى خرائب عالمنا : إن القتل « اندفاع منحرف » نحو الوحدة
والخلوة .

فينبغي إذن ألا نحكم على كاليجولا كما كان يحكم عليه الأشراف الخائفون
والحريصون على امتيازهم ، وإنما ينبغي أن نحكم عليه على طريقة « سيببون » الذي
فهم أن هناك حقيقة كبرى قد شوهدت .

روبير دولوبيه

عن كتاب كامي والتمرد



٣ — جون كروكشافت

« كاليجولا يرغب فى دخول ما يصله هو نفسه على أنه » عالم المستحيل » وهذا هو السبب فى تطلعه إلى القمر وعشقه له : « لا يمكننى احتمال وضع العالم بوضعه الحالى ، فما أحوجنى إلى القمر ، إلى السعادة ، إلى الخلود ، إلى شىء قد يتسم بالجنون ، لكنه لا ينتمى إلى هذا العالم » .

وهكذا يعد « كاليجولا » صورة من صور التمرد ضد العبث ، ولو أنها الصورة التى لم يلبث كامى أن نبذها ، ويضيف « كاليجولا » بعد الملاحظة السابقة أن ما يبدو فى صورة المستحيل ، يمكن الوصول إليه إذا كان الإنسان منطقياً إلى أبعد الحدود ، ويعنى هذا المنطق الشامل ، فى مفهوم العبث ، الانتهاء بكل شىء إلى مستوى واحد من التفاهة ، وقلب جميع المعتقدات والمقدسات رأساً على عقب . إن منطق العبث يجعل مجد روما وعظمتها على نفس القدر من التفاهة مع مرض النقرس الذى أصاب « سيزونيا » ونفس المنطق يأتى بالحرية الكاملة لمن يتمتع بالقوة والسلطان . وأكثر من ذلك ، يقول هذا المنطق أن الناس جميعاً مقضى عليهم بالموت ، ولا يهم فى شىء أن يموتوا اليوم .. أو يموتوا غداً . وهذا المنطق الذى قرر « كاليجولا » من مرارة أن يسير فيه إلى نهايته ، هذا القرار هو ما دفع الحدث الرئيسى فى المسرحية إلى الحركة والتطور ، ويقسم « كاليجولا » بين رعاياه حكماً إرهابياً يتسم بالقسوة والقلب ، وينطوى على ثلاثة أغراض ، هى : تقبل حقيقة العبث ، والثورة على ثورة شخصية ، بوضعه أمام الناس بشكل سافر ، وإجبار الآخرين على الاعتراف بالحقيقة التى اكتشفها « كاليجولا » وعندما يشرف الفصل الأول على الانتهاء يندق « كاليجولا » على ناقوس من جنون ، ويصبح فى سيزونيا .

« إن الحياة يا سيزونيا .. الحياة نقىض الحب .. إننى أنا .. أنا الذى أقول لك هذا .. أنا الذى أدعوك إلى احتفال لم يسبق له مثيل .. إلى محاكمة علنية .. إلى أجمل المشاهد وأروعها .. وكل ما يلزمنى هم الناس .. المشاهدون .. الضحايا والمجرمون .. على المذنبين .. أريد المذنبين .. أحضروا المحكوم عليهم .. أحضروا من آدين .. القضاة .. الشهود .. المتهمون .. جميعاً محكوم عليهم قبل المداولة » .

أما **الفصول الثلاثة التالية فى المسرحية** ، فتظهر الآثار التى ترتبت على قرار « كاليجولا » فهو يقيم العذاب الأليم ، وفى نوبة من نوباته يقتل بنفسه بعض الأفراد ، أو يأمر بقتلهم ، ورغم قسوته المخيفة وما يترتب عليها من آثار ، إلا أن

الفرد لا يسعه غير الاعجاب بالطريقة التي يفرض بها ضحالة كثير من رعاياه ،
نفاقهم ، وعدم وصولهم إلى درجة السمو أو هبوطهم إلى مستوى النداء .. غير أن
المنهج الذى اتبعه فى تمرده منهج خاطئ كل الخطأ ، ويبدأ كاليجولا نفسه فى التحقق
من هذا عندما تقارب المسرحية على الانتهاء ، فيعد أن يقدم « سيزونيا » بتمت ..
المشهد السابع الفصل الرابع « .. قائلا .. ومع هذا فالقتل ليس حلا . وفى الفصل
التالى والأخير ، يستنكر تصرفاته بأجمعها ، ولا يقتصر على القول بأن القتل ليس
حلا ، بل يضيف قائلا « لم أفض فى الطريق الصحيح .. ولم أصل إلى أى شئ .. إن
حريتي ليست هى الحرية الصحيحة » .

والواقع أنه يمكن الإشارة إلى أربعة مواقف مختلفة تجاه سلوك « كاليجولا »
فى المسرحية ، فالنبلاء بوجه عام منغمسون فى الحالة الاعتيادية بحيث لا يتسنى لهم
فهم موقفه . إن موقف السخط الذى يعبرون عنه يتركز حول حياتهم التافهة وما لديهم
من أموال ، زد على ذلك أن سيزونيا نفسها لا تفهمه ، مع أنها تقبل تصرفاته
بمضغ ، كما أن قبولها لمنطقه يعنى أنها كتبت مصيرها بيدها ، حيث أن منطق
يفضى آخر الأمر بأن تكون واحدة من ضحاياها . أما موقف الفاهم فنجده ممثلا فى
كل من شيريا وسيبيو ، وهكذا يستخدمهم كامى ولو استخداما جزئيا على الأقل ، كى
يوضحوا لرواد المسرح تصرفات كاليجولا توضيحا كاملا ، تلك التصرفات التى يبدو
عليها التمرد والجنون . وهما يمثلان إلى حد ما الدور الذى كانت تقوم به الجوقة فى
المسرحية اليونانية ، حيث يكشفان عن الجوهر الحقيقى لتمرده « كاليجولا » ،
ويشيران إلى موقفين مختلفين تجاه هذا التمرد ، يرتكزان على فهم سليم لطبيعة
التمرد الميتافيزيقية ، فشيريا يفهمه ثم يرفضه كل الرفض ، ويقتنع بوجوب خلع بل
ويعمل على تحقيق هذا الهدف كما أن سكيبيو يفهم موقف « كاليجولا » تجاه العبث ،
ولكن الأمر فى حالته يختلف ، إذ أن فهمه هذا يحول دون انضمامه إلى مفتاليه ، فهو
يقول لشيريا : « لا يمكننى أن أقف ضده ، وحتى لو قتلته فسيظل قلبى على الأقل
إلى جانبه » وعندما يزيد شيريا الحلة يقول : « إن النار نفسها تأكل قلبونا ، وسوء
حظى يكمن فى قدرتى على تبين وجه الحق والافتناع فى كل موقف » .

وهنا يرى شيريا أن منطق كاليجولا قد أفسد سكيبيو كل الإفساد ، وأنه قد قبل
المنطق التجريدى أكثر من قبوله المنطق العلمى ، ذلك لأن الإحساس باليأس كان قد
وصل إلى أعماق أعماقه ، وينظر شيريا إلى التصرف الذى أقدم عليه كاليجولا وتغيير

وجه سكيبيو البريء على أنها أسوأ جريمة ارتكبها ، ثم يترك سكيبيو من أجل إعداد الترتيبات النهائية لاغتيال كاليجولا » .

إن النجاح الذي لاقته المسرحية عند ظهورها لأول مرة ، مرجعه — في رأيي — إلى الثنائية الممتزجة التي أتاح لكامي أن يصور آراءه التعليمية تصويرا نفسيا . كذلك لابد من القول أن بعض النقاد وجدوا المسرحية عند ظهورها لأول مرة مغرقة في التجريد ، وبالرغم من كل شيء . فقال البعض عنها أنها محض فلسفة ، وليست من المسرح في شيء ، وقال البعض الآخر أنها أدب يقرأ ، وليست مسرحية تمثل ، وعلى أية حال ، فقد تحمس معظم كبار النقاد للمسرحية ، كما رأى البعض أنها تعد أشد تأثيرا من كل المسرحيات التي ظهرت على مسارح باريس منذ الفترة السابقة على الحرب » .

جون كروكشانك
البير كامي وأدب التمرد



« هذا العالم تافه ، ومن يعترف بتفاهته فقد عزا الحرية . إمض ، فأعلن في ربوع روما أن الحرية قد عادت إلى البلاد أخيرا ، ومن ثم تبدأ التجربة العظيمة » لا ريب في أنها عبارات زائفة بعد النظر ، فالتجربة التي تنتظر الشعب تبدو عظيمة حين يكون الجالس على العرش رجلا فوق مستوى البشر ، ولا نرمى إلى الإساءة إلى كاليجولا بمقارنته « بهنثر » ، وإن تسرعت بعض الأقلام فعقدت هذه المقارنة ، فلا شك أننا لا نرى في كايوس الوسيم — وهو الذي يتهازل دائما بالسماحة حتى إزاء الشر (أو ما نسميه بالشر) — شيئا من سمات سفاح بغيض تستبد برأسه فكرة مرذولة هي فكر العنصرية .. على أن كاليجولا وإن أبى السخول في هروب ثلاث مرات به ، ووضع كلمتي « النصر » و « الفوز » بين أقواس كما فعل الآخرون فقد انتهى به المطاف هو الآخر إلى الجريمة ، بأسلوب الفنان ولا شك ، ومن ثم كان اعتبار القتل من الفنون الجميلة نتيجة منطقية — وشيقة للغاية — لحملته العنيفة على المطلق .. ولكن سرعان ما أثار طلب الحرية عن طريق المحال تمردا أصنف من ذلك التمرد الذي كان سببا فيه ، وحلت اللحظة التي ظهر فيها أن كاليجولا لم يكن على صواب ، حتى في كفاحه ضد ما هو مطلق . وهذا تصدى له شخصان هما الأمير « شيريا » والشاعر « سكيبيو » ليس لأسباب مألوفة كالنجاة بنفسيهما مثلا ، وإنما باسم نظام علوى . كان كلامهما يفهم أصلا نفسية كاليجولا ويحبه إلى حد ما ، ولكنهما — برغم اقتناعهما بتلك الحقيقة التي اكتشفاهما والتي اقتربا منها بدرجة تزيد أو تقل خطورة — كانا يؤثران عليها حقيقة الحياة . وكان الأمر جليا « لشيريا » — لقد ولد مثلي ومثلك مصادفة في عالم محال — فاختار أن يعيش فيه ، ولذا أضفى على هذا العالم « معنى » والتحم به . أما سكيبيو فهو شاعر شاب ، .. فباسم النظام أشكر « شيريا » على الامبراطور شاعريته إلا إنسانية ، أما سكيبيو فقد رفع في مواجهته شاعرية أخرى ، وهي شاعرية الطبيعة .. « توافق الأرض والقدم » . فهذا الموت الذي سحقت دلالاته كاليجولا ، والذي يلوح به كاليجولا كمبرر لفعله ، لا يخفى على سكيبيو أمره ، فهو ملتحم بالحياة ، بل هو الحياة ذاتها ، فإذا ما تمرد سكيبيو على الطاغية فلم يكن ذلك بسبب قتله والده فحسب ... بل لأنه يدنس بجرائم قتل لا مجدية ساحة الموت الكبير الذي يخلع على الإنسان ثقله ومقامه .. ترى من يستطيع إنقاذ كايوس ؟

لا يستطيع ذلك سوى شخصين فحسب ، ما زالا يظلمان له ويشدان أزره : هما « هيليكون » بدافع من لا ميالاته ووقائمه ، والفتاه « سينونيا » من قرط حبيها له . قد يكون من الخير للمرء أن يحيى وأن يهوى بقلب صاف .. لكن فات الأوان . ويدخل عليه المتآمرون فى الفصل الأخير ، وجميعهم من البلهاء أو السفلة باستثناء « شيريا » ، ولكن ماذا بهم ؟ لقد اكتشف كاليجولا السر النهائى ، وأن « القتل ليس مخرجا » وتجيبه محبوبته الذلوية « سينونيا » وهى تلفظ أنفاسها الأخيرة بين يديه القابضتين على عنقها ، بصوت كالصدى : « أهذه الحرية المخيفة هى السعادة » وبهذا لم يبق له إلا أن يعلم بأن فى الموت حياة ، وأنه « الفراغ الكبير يهدأ فى ربوعه القلب » ويحطم الامبراطور المرأة التى عكست ضحكته الأخيرة ، ثم يهوى تحت أسنة الرماح وهو يقول « إننى مازلت حيا » . وهكذا مضى كاليجولا ، وهو من اصطلح الناس على مقارنته بالطاعون ، ووجهه يلفح بالدماء والضحك ..

مورفان لوبيسك

عن كتابه الكبير كامى

كاليجولا فى المسرح المصرى

قدمت مسرحية « كاليجولا » لالبير كامى تحت اسم « الامبراطور يطارد القمر »
بإعداد مسرحى بالعامية المصرية فى موسم ٧١ / ١٩٧٢ .

إعداد : شوقي خميس

إخراج : نبيل الالفى

مكان العرض : المسرح الرومانى بالاسكندرية

عدد الحفلات : ثمانية

واعيدت بالقاهرة فى الموسم التالى ٧٢ / ١٩٧٣

عدد الحفلات : سبعة عشر

قام بدور كاليجولا : نبيل الالفى

قامت بدور سيزونيا : فسمت شيرين



قراءة للأعداد فى صيفته العامية

بقلم حسام عطا

إذا كان النص عالما مفتوحا يتم غلقه عندما يتم وضعه على خشبة المسرح فإن الإعداد الدرامى لتقديم العمل فى ظرف إنتاجى ما ، هو أولى وسائل هذا الفلق وتحديد الرؤية .

ومسرحية كاليجولا لألبير كامى ١٩٤٥ بينائها التقليدى المقسم إلى فصول أربعة تطرح عدة زوايا متداخلة يمكن لكل منهما أن تصبح وجهة نظر قائمة بذاتها يتم من خلالها تناول النص .

هذا وإن صبح الأمر فيمكن إيجازه فى نقاط ثلاث :

أولا : الحديث عن عدم جدوى العالم وعيبيته ورغم ذلك رفض الانتحار وإطلاق العنان للحرية فى اتجاه المستحيل .

ثانيا : مناقشة فكرة السلطة الفردية وحكم الطغاة ومدى خطورته .

ثالثا : خلق البطل الجديد التراجيدى حيث إدراك الذات الفاعلة عبر دائرة وعى حقيقية لخلل الكون ، وتحديه ... وبث الحث التراجيدى فى الدراما المعاصرة حيث المضى قدما اختيارا كالجبر فى طريق لا فكاك منه .

وهى أمور يصعب الفصل بينها داخل النص إذ أن جميعها بظلالها تصنع لحظاته الدرامية .

وعندما قدم شوقى خميس إعداده الدرامى للنص ١٩٧١ أطل الظرف التاريخى محتما تأكيد مناقشة فكرة الحاكم المطلق ... وجاءت المعالجة بإعادة صياغة النص بالعامية المصرية لتوسيع دائرة التوجه ومن ثم الإقلال من شأن الحس التراجيدى الجليل لشخصية كاليجولا . وكذلك إضافة مجموعة من الأغاني للتعليق على الأحداث مما يضيف صوت الكورس إلى النص ، وألفى الإعداد الفترة الزمنية ما بين الفصل الأول والفصل الثانى وهى ثلاث سنوات مع إخفاء فكرة الحب المحرم بين كاليجولا ودوزيلا أخته . إنه يود بالتاكيد على مناقشة فكرة السلطة عبر أية اللحظة ومكانية اللغة العامية وتخفيف الصدمات التى يصنعها النص الاصلى ، وهكذا يتراجع الحس التراجيدى كفكرة وتقنية إلى الوراء ويتم اختزال محور التيمات المزدحم زحما بعبث الحياة وبمشاعر وفلسفة حادة صادمة . ويتراجع به يتم إغلاق الإعداد على فكرة السلطة المطلقة لتصبح صاحبة الصدارة .

كاليجولا في المسرح العربي

١ — سوريا

قدم المسرح القومي السوري بدمشق مسرحية « كاليجولا » في مرسوم ١٩٨٧ ، أخرجها (جهاد سعد) — أحد خريجي أكاديمية الفنون المصرية في المعهد العالي للفنون المسرحية .

نشرت مجلة الحياة المسرحية السورية في عددها ٢٨ — ٢٩ لعام ١٩٨٧ مقال نقدي للدكتور نديم معلّا محمد عن عرض « كاليجولا » تحت عنوان :

من عروض قومي دمشق

« كاليجولا »

من المؤسف حقاً أن يزداد يؤس الحركة المسرحية ، عاماً إثر عام ، ومن المؤسف أيضاً ، أن تحت هذه الحركة خطى إلى الوراء في عصر ازدهار المسرح التجارى . وعلى الرغم من تفاقم خطى الوضع وتردى الحال ، فإن أحداً لم يحاول البحث فى الأسباب والنتائج ، وإن أحداً أيضاً لم يفكر فى إنشاء فرق جديدة ، أو مجموعات عمل جديدة ، سيما وأن مثل هذه الخطوة ممكنة ، فى واقع متغير ، ويتغيره وجوه إيجابية ، لعل أهمها هذا العدد الهائل — قياساً إلى إمكانات بلد مثل سوريا — من الخريجين الأكاديميين ، من ممثلين ومخرجين .

وقد يتميز موسم هذا العام بأنه موسم الإعدادات ، ويدخل عالم الإخراج وجوه جديدة شابة ، تبحث عن مستقر لها . وعلى الرغم من أهمية هذه الخطوة ، إلا أنها لاينبغى أن تأخذ شكل المغامرة ، إذ لابد من دراسة المعطيات والإمكانات أولاً ، ثم اتخاذ قرار . وإلا تمحضت المغامرة عن كارثة ، ولولا « كاليجولا » (جهاد سعد) لدفعنا التشاؤم إلى وضع إشارة ضرب ، على الوجوه الجديدة . فقد استطاع هذا الشاب — الذى أعلن عن نفسه ممثلاً موهوباً ، فى العروض القليلة التى شارك فيها — تقديم عمل متمم ، متجاوزاً صعوبة النص الذى بين يديه (كاليجولا لالبير كامى) .

صعوبة « كاليجولا » تكمن فى سطوة الفكر الفلسفية على مفاصل المسرحية

أولا ، وإيجاد المعادل الحركى ثانيا ، دون الوقوع البطئ ، أو الدوران فى حلقة مفرغة .
بحيث يتحول الممثل إلى مجرد ناقل أو مرشد لمباريات تتغلق عليه ، كما تنفلق على
المتفرج ، فيشعر أنه حياىى تجاهها .

والغريب أن الكاتب وضع فكرته العدمية المتشحة بالسواد ، فى بناء درامى

تقليدى ، يخضع لمنطق مالوف ، فى الوقت الذى تقوض فيه الفكرة كل منطق .

بعبارة أخرى : ليس ثمة توافق أو انسجام بين الشكل والمضمون . فلماذا

لانتقل عبثية الفكرة — المضمون إلى الشكل والمسرحية حافلة بمثل هذه الفرص ؟

أليس « لكاليجولا » منطقها الخاص ؟ وإذا كان الأمر كذلك — أى إذا كان له منطقها

الخاص — وللشخصيات الأخرى منطقها — وهو المنطق السائد العام — فكيف يمكن

للحوار — مثلا — أن يكون منطقيا أو على الأقل مفهوما؟

تنهض هذه التساؤلات ، فى الذاكرة ، لأن مسرحية كامى هذه ، كتبت فى

مرحلة تشكل يدار العبث — (منتصف الأربعينات) وظلت مع ذلك خارجة ، وتحديدًا

خارج الشكل الفنى الذى اتخذه ، أى خارج جمالياته .

لكن وكما قال شاعر روسيا العظيم الكسندر بوشكين : علينا أن نحكم على

العمل ، وفقا لقوانينه الخاصة ، ننظر إلى « كاليجولا » التى امتدت مساحتها لتصل إلى

أربعة فصول ، لا يبدو أن المكان تعدد أو تنوع أو تغير كثيرا ، بل إنه يكاد يستقر فى

القصر ، وبالتالي فإن المشاهد هى الأخرى ، ليست متنوعة ، سواء من حيث مشاركة

شخصيات جديدة فى الفعل أو فى بناء المشهد . ولعلنا نستطيع تفسير التعديل الذى

أجراه المخرج ، من هذه الزاوية بالذات ، أى أن طبيعة البناء الدرامى سمحت بهذا

التعديل ، دون أن يحس المتفرج بأن خلاا ما أصاب النص أو العرض . لقد تجاوز جهاد

سعد البداية التى غطت بعض الفصل الأول وخاصة المشاهد التى يهيم فيها

« كاليجولا » على وجهه بعد أن فقد أخته وخليطه « دروسيل » ، والتى كان فقدانها

بالنسبة إليه ، القشة التى قصمت ظهر البعير كما يقولون . إن سبب خراب « كاليجولا »

العقلى والروحي ، ليس موت « دروسيل » كما يبدو للوهلة الأولى ، بل إن بذرة هذا

الخراب ، الرغبة الجامحة ، القاتلة بقهر القدر والمستحيل ، وصولا إلى مطلق الحرية .

الموت — كمفهوم فلسفى وحياتى — فى آن معا ، هو ما يشغل عقل « كاليجولا » ...

لماذا لا يكون كالألهة ، كالقدر ، كالمستحيل نفسه . يستعصى على الموت ويميت

الموت ! إلا أنه وبالمستوى نفسه يحول فلسفته إلى جثث ورائحة الدم تتصاعد عبر المسرحية كلها ، حتى تسد الأفق وكأن رياح « مكبث » ود ريتشارد الثالث « تعصف كامى وكاليجولا على حد سواء ! إنه يمسك بالسلطة ويريدها — أى سلطة — وسيلة لتحقيق رغباته وفلسفته . ولعل شيريا قد وضع يده على حقيقة كاليجولا عندما قال : « إنها المرة الأولى التى لايعرف مثل هذا الرجل حدودا للسلطة ، ولايقيم أى وزن للإنسانية ولعالمنا بأسره . هذا مايثيرنى فى كاليجولا وهذا ما يدفعنى لمحاربته . إن خسارة الحياة ليست شيئا أساسيا ، وعندما يأتى الوقت سنكون لدى الشجاعة لكى أفقد حياتى . ولكن الذى لايحتمل هو أن يشاهد الإنسان حياته ، تجرد من كل معنى ، وأن يقال له أنه ليس هناك مبرر للوجود . إن الإنسان لايستطيع أن يعيش دون سبب يعيش من أجله » .

(كاليجولا . دار الطليعة . بيروت عام ١٩٦٠ — لم يذكر اسم المترجم ص ٣٩ — ٤٠) ، كاليجولا ، فى مواجهة القدر ، ولذلك يعان أنه سيكون هو قدر شعبه . وسيسفك فى الدماء ما يؤكد هذه الفكرة . ألا يقول لكايونوليا — فى الفصل الرابع — المشهد التاسع : « إن حكمى حتى هذا اليوم كان بالغ السعادة والتوفيق . لم يكن فيه طاعون .. ولا دين قاس ، ولا حتى انقلاب . باختصار لم يكن هناك أى شئ يجعلك تعيش فى خاطر الأجيال القادمة ، ويضمن لكرك الخلود . لهذا السبب تقريبا أحاول أن أعوض فطنة القدر وكرمه .. أعنى .. سأحل محل الطاعون » . كاليجولا ، إذن ، هو القدر والطاعون . البداية والنهاية . يحر من الدماء وجيل من الجثث ، تلكم هى النتيجة ، أما الصداقة والحب والإنسانية فقد غدت كلمات فارغة ولقوا لاطائل منه .

وفى تراجيديا كامى ليس ثمة خطأ أو ذنب أو نبوءة . التراجيدية تأتى هنا من الوعى بتراجيديا الكون ، ومن المواجهة المباشرة والتحدى الصارخ للآلهة والقدر والكون .

هذا هو جو كاليجولا ، الذى لايمكن أن يفهم العرض ، إلا من خلال الولوج إلى عالمه عالم النص والوقوف عليه ، بشئ من التفصيل على الأقل .

ومن الواضح أن المخرج قد أمسك بالمفاصل الأساس ، فى النص واستطاع تجسيد الفكرة الإخراجية بأكبر قدر ممكن من البصرية ، وأحال جفاف الفكرة وذهنيته ، ورموزها لغة مسرحية معبرة ساخنة ، تمد جسورها إلى المتفرج بسهولة . لقد غير جهاد سعد معمارية الصالة ، طارحا تصورا آخر للخشبة والصالة ، وذلك عبر

اللسان الخشبي الممتد إلى منتصف الصالة ليصل إلى قضاء أرحب وأوسع يستوعب ديناميكية الحركة ورشاققتها من جهة ، ويؤكد على أن كل قضاء قابل لأن يكون قضاء مسرحياً . وعلى الرغم من أن مثل هذا التصور أو الحل ليس مبتكراً أو جديداً على الإطلاق ، إلا أنه يخدم الفكرة التي قصدها المخرج والعرض ، تعميم « كاليجولا » ، أي إخراجه — كشخصية درامية — من الزمان المحدد والمكان المحدد . بعبارة أخرى : التشديد على أن كاليجولا — الامبراطور الروماني — يمكن أن يظهر في كل زمان ومكان ، ومسرحه وفضاءه ، هو هذا الكون الواسع الفسيح الأرجاء . وفي حين اكتسب هذا الحل مشروعيته ومنطقيته ، نجد أن العلية (الخشبية الأساس) بدت نشاز ، إذ كرسنا مكاناً معيناً ، إطاراً تاريخياً معيناً ، ولم تنزع نحو الشمولية والتعميم فالقصر بارز ، ثابت ، والدلالة عليه مباشرة (الأعمدة الثابتة) بل إن هذه الأعمدة ، لاتنسجم مع الحل الإخراجي ، الذي يسعى إلى الخشبية الفقيرة . ذات الدلالة الشاملة ، وإلى الحركة السريعة الرشيقة المتغيرة .

بيد أن ما يربط أجزاء الفضاء المسرحي كليها (الخشبية واللسان) هو ذلك اللون الجنائزي الأسود ، الذي يغطي كل شيء . ويشيع في نفس المتفرج إحساساً تراجمياً صاعقاً ، تكمله البداية الطقسية : جنازة كاليجولا والعبارات التي رافقتها : (النور .. سيعود .. كل شيء أبيض .. هو هنا .. بيننا .. فينا .. الموت .. الخلود .. العمر .. أنا ... أنت كاليجولا) .

وقد حملت هذه الكلمات ، التي تبدو للوهلة الأولى رموزاً وإشارات مبهمه ، مفتاح الحلول الإخراجية والفكرة الإخراجية في أن معا (كاليجولا حاضراً بيننا ، موجود وسيوجد . إنه أنا وأنت) .

ويبدو أن الحماسة والانفعال الساخن والرغبة الملتهبة ، بإذانة كاليجولا والتحذير منه ، ومن شذوره ، قد ساقط المخرج إلى مطلق التعميم عندما قال : « أنا .. أنت كاليجولا » .

قلت أننا أن المخرج استخدم لغة تعبيرية مسرحية مميزة ، وأعود الآن لأفصل قائلاً أنها لغة الجسد — جسد الممثل — قبل كل شيء . ولغة الجسد تلقى على الممثل مهام إضافية وصعبة ، لهذا تطالبه بالإيماء الرشيقة تحديداً ، بديلاً للغة الكلامية المنطوقة . وقد انتشرت هذه الطريقة في أوروبا — في السنوات العشر الأخيرة — بخاصة ، علماً أن جذورها تعود إلى عشرينات هذا القرن : إلى ميرخولد وتايرروف .

لكن المشكلة أو عبارة أدق ، العقبة الرئيسية ، بالنسبة لعرض « كاليجولا » تكمن فى قدرة الممثل واستعداده الجسدى وامتلاكه للبيئة خاصة ، تسعفه فى تحقيق الحل .

وإذا كان المخرج الذى لعب دور « كاليجولا » ، يتميز بمهارة خاصة وبليونة جسدية مذهلة ، فإن الممثلين الآخرين يملكون مستويات متفاوتة ، الأمر الذى جعل من **جهاد سعد المحور** ، المركز الذى يحمل الثقل الأساس ، والذى تدور المهارات الأقل مستوى فى فلكه ، وقد بدأ واضحاً ، أنه بذل جهداً إضافياً لردم الفجوة بينه وبين الممثلين . وزاد من تألقه تلك المسحة الكاريكاتورية الخفيفة ، القريبة من (الجروتيسك) التى خلق على شخصية دموية : تنفّس دماً وتأكّل دماً ، وتشرب دماً ! وقد خلصت هذه المسحة الشخصية من قسرية التفسير الأحادى البعد (إما مجنون شرس أو سفاح مجرم) و خلقت نوعاً من المقاربة الإنسانية ، فكان كاليجولا ينقص على ضحاياه والابتسامة تغطى مساحة وجهه .

يختلط الوهم بالواقع ، والجسد بالهزل ، وتكون النتيجة فى الحالات كلها ، قفزة تشبه الانقضاضة على الغريسة ، وتدخل الضحية عالم الموت والصمت ، وسط زعر يشتمت الشخصيات الأخرى ، وذهول يعقد ألسنتها . هذه الحركات الجميلة — رغم قساوتها — والمدروسة والدقيقة ، كانت أفضل معالجة لنص مليء بالعبارات الطويلة ، والشروحات التى هى أقرب — بمعظمها — إلى المقولات الفلسفية .

وأمام كاليجولا وقفت سيزونيا (خديجة غانم) منوعة ، عاشقة ، مستلبة تدرك جيداً « وجع » كاليجولا لكنها تخشى أن تصارع نفسها بالحقيقة ، حتى وهو يخنقها . منهياً بذلك حضورها فى حياته وفى روحه . ولعل دور سيزونيا بالنسبة لخديجة غانم هو الأكثر تمايزاً وحرارة ، بعد دورها فى « كوميدىة السلام » التى أخرجها وليد قوتلى . فقد أظهرت فى سيزونيا مهارة غير عادية ، سواء من حيث الليونة والمرونة ، أو من حيث قوة الحضور ، والحركة الواثقة ولا يقل عنها زملاؤها (كلهم من خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية) ثقة وقوة حضور وإن كانت الليونة الجسدية . لم تسعفهم فى بعض الحالات ، بل أعاقتهم وحدث من قدراتهم على التعبير بلفة الجسد . فى عرض ينهض أساساً ، على هذه اللفة . لقد وجد كل من اكتافىوس (بسام حداد) وهيلكون (على القاسم) وليبيدوس (جهاد الزغبى) وميريا (مأمون حسين) وشيريا (زياد سعد) وسيبيون (توفيق أحمد) نفسه فى صراع مع كاليجولا . ورغم تفاوت المواقع وحدة الصراع ، عرف الجميع دريهم إلى الخلاص منه . ورفضوا أن يكونوا نسخاً مصغرة عنه .

عرض « كاليجولا » طرح إذن حالة إنسانية عامة ، يقدر ما هي فردية خاصة . وأراد بذلك أن يرقى إلى مستوى التعميم — وتلك هي رسالة الفن بعامة — الإنسانى . مشددا على إمكانية استمرار كاليجولا النموذج ، ومحفزا من شروعه . وقد جاءت محاولة المخرج — فى هذا السياق — إيجاد وشائج بين الطقس العام — وهو هنا طقس كاليجولا — والطقس المحلى ، عندما راح الممثلون يرقصون رقصة الزار . فى المشهد الذى يظهر فيه كاليجولا بملابس فينوس (الفصل الثالث) إلا أن هذه المشهدية بدت وكأنها قد أقحمت على عرض ، لايسمح نسيجه الدرامى والبصرى معا ، يمثلها ومما لاشك فيه أن الفكرة غير الطقس ، لأنها أقدر على الانتشار والقبول من طقس ، تجذر فى بيئة ما ، وسوف تبدو عملية إسقاطه ، على بيئة مغايرة ملفقة وغير مقنعة .

إنه حقا لعرض جريئ ، ومحاولة جريئة ، عرفت كيف تشق طريقها إلى المتفرجين ، رغم وعورته ، وعرف صاحبها كيف يصعد ، بعيدا عن التوسل والادعاء . فهل يستمر؟

د . نديم مهلا محمد

٢ — تونس

قدمت فرقة بلدية تونس مسرحية « كاليجولا » عام ١٩٦١ حيث أخرجها وقام بدور « كاليجولا » الفنان على بن عياد .

٣ — لبنان

قدمت فرقة المسرح الاختبارى مسرحية « كاليجولا » ، ولم يذكر عسان سلامة فى بحثه باللغة الفرنسية عن المسرح فى لبنان ، تاريخ إنشاء هذه الفرقة ، أو تاريخ تقديم مسرحية « كاليجولا » التى مثلها انطوان ولطيفة .

ثبت بمسرحيات « كاليغولا » المترجمة إلى العربية

- ١ — كاليغولا 1938-CALIGULA
ترجمة : رمسيس يونان ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٤٧
، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢
، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٠
: على رزق ، الدار القومية للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٦
- ٢ — سوء التفاهم 1944-LE MALENTENDU
ترجمة : عبد المنعم الحفنى ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٥٨
: سامية أسعد ، الدار القومية للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٦
- ٣ — الحصار 1941-L'ETAT DE SIEGE
ترجمة : عبد المنعم الحفنى ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٥٨
: كوثر البحيرى — حالة طوارئ
، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٧٥
- ٤ — العادلون 1950-LES JUSTES
ترجمة : عبد المنعم الحفنى ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٥٨
: بسيم محرم ، الدار القومية للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٥
وريمون فرنسيس
- ٥ — المجانين 1959-LES POSSEDES
اعداد مسرحى عن رواية « الشياطين » لنيستوفسكى
ترجمة : اسماعيل المهدي ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧
- ٦ — صلاة إلى بتول REGUIEM POUR UNE NONNE
إعداد مسرحى عن رواية « الحرم » لوليم فولكنر
ترجمة : على الجندى ، المكتب التجارى للطباعة ، بيروت ، ١٩٦٣

كاليجولا CALIGULA

★ كتبت المسرحية في سنة ١٩٣٨

★ نشرت المسرحية لأول مرة سنة ١٩٤٤

★ عرضت المسرحية لأول مرة سنة ١٩٤٥

على مسرح غيبر توت (THEATRE HEBERTOT)

إخراج : بول اوتلي (PAUL OETTLY)

ديكور : لويس ميكيل (LOUIS MIQUEL)

أزياء : ماري فيتون (MARIE VITON)

★ قام بدور كاليجولا جيرار فيليب (GERARD PHILIPPE)

مراجع عن « كامى » باللغة العربية

١ — كامى والتمرد

تأليف : روبير دولوييه

ترجمة : د . سهيل إدريس ، بيروت ، نوار ١٩٥٥

٢ — البير كامى

تأليف : مورفان لوبيسيك

ترجمة : حسن نديم ، دار النهضة العربية — القاهرة ، ١٩٦٨

٣ — البير كامى

تأليف : جومين برى

ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ، دار الثقافة — بيروت ، ١٩٦٨

٤ — البير كامى وأدب التمرد

تأليف : جون كروكشانك

ترجمة : جلال العشرى ، الوطن العربى — بدون تاريخ .

الفتيون

تلقين	:	سليمان سعيد عبد العزيز
صوت	:	م. عماد كامل
ماكياج	:	سلوى حسين
تنفيذ مناظر	:	م. انصاف البطل
تنفيذ ملابس	:	م. اميليا تادروس
رئيس عمال المناظر	:	عواطف حسان
اكسسوار	:	عبد الفتاح المنسى
اضاءة	:	على عبد الدايم
	:	على العشرى
	:	محمد على
	:	رجب عبد التواب
تصوير فوتوغرافى	:	محمد سعد ارش
	:	محمد سماحه

2
11

